

KURDI IMRE

„Örök virágok” vagy „hamis barátok”?

Rilke Apolló-szonettje Tóth Árpád fordításában

Jól tudjuk, hogy a lírafordítás eleve kilátástalan vállalkozás. Hiába a fordító akár legmagasabb fokú mesterségbeli tudása, az eredeti és a fordítás óhatatlanul úgy viszonyul egymáshoz, mint a „hamis barátok”, és ez – többek között nyilván az eltérő terjedelem, illetve az ugyancsak eltérő hatásmechanizmusok okán – sokkal kisebb mértékben áll az elbeszélő prózai vagy drámai fordításokra. A lírai szöveg hatása ugyanis alapvetően nem abból fakad, amit mond, hanem abból, ahogyan mondja: hatáselemeinek többsége – például a minden egyes szövegben egyszeri, megismételhetetlen ritmus és hangzás – irracionális, tulajdonképpen alig tudatosítható hatást tesz az olvasóra, vagyis szemantikai ekvivalenciákkal itt jóformán semmire nem megyünk. Igaza van tehát Nemes Nagy Ágnesnek, amikor azt mondja, hogy a tökéletes műfordítás – értsd: versfordítás – önellentmondás.¹

A magyar irodalom története ennek ellenére nem csupán kanonikus eredeti műveket tart számon, hanem kanonikus műfordításokat is. És kétségtelenül ez utóbbiak közé tartozik jelen írás tárgya, Rainer Maria Rilke *Archaischer Torso Apollos* című szonettje Tóth Árpád fordításában.²

Rilkét viszonylag korán felfedezte a magyar irodalom: már a *Nyugat* első nemzedékéhez tartozó költők olvasták és fordították, mégpedig saját ’budapesti modernségük’ szellemében, amely egyáltalán nem állt távol a ’bécsi modernségtől’. És semmi meglepő nincsen abban sem – éppen ezért mellékesen említtem meg csupán –, hogy az utánuk következő költő- és fordítónemzedékek nemegyszer heves kritikával illették ezeket a korai magyar Rilke-fordításokat, amelyek – úgy mond-

¹ „A tökéletes műfordítás önellentmondás” (NEMES NAGY 1989a, 94).

² A Rilke-vers és a fordítás szövegét az alábbiakban a következő kiadásokból idézem: RILKE 1996, 512, illetve TÓTH 1964, 193. Az eredeti, illetve a fordítás kitüntetett helyét Rilke, illetve Tóth Árpád életművében az is jelzi, hogy az *Archaischer Torso Apollos* a *Der Neuen Gedichte anderer Teil* nyitóverse, az *Archaiskus Apolló-torzó* pedig az *Örök virágok* záródarabja.

ták – figyelmen kívül hagyták Rilke költészetének a *Neue Gedichte* (1907/1908) című kötettel végrehajtott, ’tárgyasító’ fordulatát.³

Jelen írás nem azt akarja bebizonyítani tehát, hogy Tóth Árpád bármiféle megszorítás nélkül kanonikusnak nevezhető fordítása csakugyan elhibázta Rilke *Archaisus Apolló-torzóját*, hiszen ezzel nem sokat nyernénk. Legföljebb azt ismételnénk el századszorra is, amit mindig is tudtunk: nevezetesen hogy minden műfordítás értelmezése, olvasata csupán az eredetinek, és mint ilyen nem mentes sem a fordítói-költői szubjektivitásnak, sem pedig az adott korszak irodalomfelfogásának, illetve nyelvhasználatának esetlegességeitől. Hogy tehát – másképpen fogalmazva – minden műfordítás egy-egy *lehetséges* olvasatát kínálja csupán az eredetinek. Magától értetődik, hogy mai olvasókként másképp látjuk, másképp olvassuk Rilkét, mint Tóth Árpád és ifjú költőkollégái nagyjából száz esztendővel ezelőtt, és ez semmi esetre sem jogosít fel bennünket arra, hogy saját mai olvasatunkat tekintsük kizárólagos érvényűnek, illetve véglegesnek. Ahogyan Szabó Lőrinc írja *Tóth Árpád, a versfordító* című esszéjében:

Mégis csak tisztelettel tudok rá gondolni, s szemmel látható hibáin is mindig tűnőd-nöm kell: bizonyára oka lehet annak, ha ezt vagy azt így látta jónak nagyjaink egyike. S ha másnak a tolmácsolásában esetleg már jobban tetszik is egyik-másik külföldi vers, a Tóth Árpád-féle megoldásokat sohasem tudom egészen elfelejteni. Mintha karmester volna a halott költő, magyar szavaink csodálatos karmestere: elfogadom és külön élvezem a műben az ő külön előadását, felfogását (SZABÓ [online]).

Másféle szándékok vezetnek tehát az alábbiakban, amikor összevetem az eredeti Rilke-verssel Tóth Árpád fordítását. A fordítás felől szemlélve ugyanis – amely tehát mindig egy lehetséges olvasatot kínál csupán a sok közül – nemegyszer egészen meglepő színben tűnik fel az eredeti műalkotás: éppen a fordítás problematikusnak tűnő szöveghelyei irányíthatják rá az olvasó figyelmét az eredeti szöveg bizonyos, egészen addig kevésbé lényegesnek tekintett elemeire, alkalmasint akár olyanokra is, amelyeken rendszerint még az anyanyelvű olvasók is átsiklanak. A fordítás így nem utolsósorban ahhoz segítheti hozzá az olvasót, hogy másképpen lássa, másképpen értse a korábban már jól ismert eredeti alkotást. Éppen ezért

³ Lásd például: „Minél többet foglalkoztam Rilkével, annál világosabban kellett éreznem, hogy az én személyes Rilke-képem eltér a közfelfogástól [...]. Az én Rilkém, akinek a lélegzését is ismerem, valahogy keményebb, érdeesebb, keserűbb. Sokkal kevesebb benne a ciráda, a szecesszió, az elomlás. Mintha fogtam volna Rilkét, és áthúztam volna a 20. század második felébe. Képzeletben beoltottam fányar angol költők versszerumaival, alázatát helytállássá képeztem át, édességét tartózkodássá. [...] A leghívebben kívántam fordítani, szolgálni akartam minden szavammal. És mégis-mégis átférmáltam Rilkét a saját Rilke-képemre.” NEMES NAGY 1989b, 105sk. A korai magyar Rilke-kép olvasói és fordítói átértelmezéséhez lásd továbbá NEMES NAGY 1989c.

az alábbiakban nem a fordítást fogom vizsgálni, illetve megítélni az eredeti felől tekintve, mint általában, hanem éppen fordítva: kérdésem az, hogyan fest Rilke *Archaischer Torso Apollos* című szonettje Tóth Árpád *Archaiskus Apolló-torzó* című fordítása felől nézve.

Három olyan szöveghely van az Apolló-szonett Tóth Árpád-féle fordításában, amelyeket problematikusaknak, és éppen ezért kiváltképp tanulságosaknak gondolok az eredeti vers megértésére nézvést: egy a szöveg elején, egy a közepén és egy a végén. Ezeket a szöveghelyeket fogom sorra megvizsgálni az alábbiakban.

Az említett szöveghelyek közül az első mindjárt az 1. versszakban található, ahol Tóth Árpád a „melyben szeme almái érték” fordulattal adja vissza az eredetiben álló vonatkozó névmási mellékmondatot: „darin die Augenäpfel reiften”. Azért meglepő megoldás ez az eredetit ismerő magyar olvasó számára, mert kínosan pontos ’tükörfordításnak’ tűnik, és egy olyan rangú fordítótól, mint Tóth Árpád, nem ezt vártuk volna. A probléma voltaképpen abból fakad, hogy a német ’Augäpfel’-lél (’szemalma’) ellentétben a „szeme almái” a magyarban nem lexikalizált metafora: a magyarban ehelyett ’szemgolyó’-t mondunk, ami viszont németül (’Augkugel’) számítana friss, eredeti metaforának. Első olvasói benyomásunk tehát az lehet, hogy Tóth Árpád a szóban forgó helyen túlmetaforizálja a Rilke-vers szövegét, márpedig ez mai felfogásunk szerint semmi esetre sem kívánatos a lírafordításban, és kiváltképp nem az a *Neue Gedichte* című Rilke-kötet versei esetében.

Alaposabb megfontolás után mégis arra a belátásra juthatunk, hogy Tóth Árpád megoldása éppenséggel a Rilke-vers egyik alapvető fontosságú eljárására irányít rá a figyelmünket már itt, mindjárt a legelején. Hiszen az, ami első pillantásra pusztán a torzó leírásának tűnik, valójában sokkal több pusztá leírásnál: a szöveg elővigyázatosan, lépésről lépésre haladva, mintegy mellékesen és mégis sokféle eszközt felhasználva ’életre kelti’ (testmeleg, mozgás stb.) a leírt ’tárgyat’ (’Ding’). Ez az ’életre keltés’ pedig éppen a kérdéses helyen, az 1. versszak 2. sorában kezdődik meg az eredetiben, mégpedig egy különösen szubtilis nyelvi megoldással. Az ’Augäpfel’ (’szemalma’) ugyanis valóban lexikalizált metafora a németben, és mint ilyen, bizonyára egy implicit összehasonlításra alapul: egy szemgolyó olyan, mint egy alma; két szemgolyó olyan, mint két alma. Az ’Augäpfel’ főnév lexikalizált többes számú alakja, az ’Augäpfel’ azonban csak az összetétel második tagját teszi többes számba, az elsőt nem, márpedig így elvész belőle az összehasonlítás szimmetriája. Rilke viszont a maga részéről a merőben szokatlan „Augenäpfel” többes számú alakot használja a kérdéses helyen, helyreállítva ezzel az implicit összehasonlítás eredeti szimmetriáját, vagyis érzéki alapjának felidézése révén revitalizálja a lexikalizált metaforát. Márpedig a metafora revitalizálása a leírt ’tárgy’ (’Ding’) revitalizálását is jelenti egyben, amit tovább erősít a főnévhez kapcsolódó, rendszerint élők vonatkozásában használatos „reiften” („érték”) ige.

A fenti megfontolások alapján végül is értelmes megoldásnak bizonyul tehát az első olyan szöveghely, amely első pillantásra legalábbis vitathatónak tűnik Tóth

Árpád fordításában, jóllehet kétségtelen, hogy a torzó revitalizálásának folyamata sokkal harsányabban, sokkal szembetűnőbben kezdődik a magyar változatban, mint az eredetiben.

Tóth Árpád fordításának kanonikus státuszát többek között az is bizonyítja, hogy az *Archaius Apolló-torzó* számos középiskolai tankönyvben felbukkan, és sok helyütt tárgyalják az irodalomórákon is. A magyar olvasók pedig, akik ilyenformán rendszerint előbb ismerik meg a Rilke-verset fordításban, mint eredetiben, tapasztalataim szerint erősen hajlamosak arra, hogy németül is felszólításként értsék a költemény utolsó mondatát („Du mußt dein Leben ändern”), hiszen ez a mondat csakugyan felszólításként hangzik Tóth Árpád fordításában: „Változtasd meg élted!” Pedig döntő különbség áll fenn az eredetiben használt kijelentő mondat és a magyar fordításban olvasható felszólító mondat között. Ha ugyanis felszólítunk valakit arra, hogy változtassa meg az életét – bármit is jelentsen ez konkrétan –, akkor az illető saját kedve és legjobb belátása szerint eldöntheti, hogy engedelmeskedik-e a felszólításnak, vagy sem: mondhat igent, és mondhat nemet, azután pedig majd vagy megváltoztatja az életét, vagy nem. A Rilke-versben ezzel szemben szó sincs semmiféle felszólításról: a lehető legegyszerűbb kijelentő mondat áll az adott szöveghelyen, az élet megváltoztatása tehát itt külső, az egyén akaratánál és belátásánál erősebb kényszerből („du mußt”) fakad, vagyis elkerülhetetlen szükségszerűség, és voltaképpen már meg is kezdődött a mondat kimondásának pillanatában. Nem felszólítás ez, hanem ítélet, sőt bizonyos értelemben megítéltetés. Bármilyen rejtélyes is a vers utolsó mondatának beszédhelyzete – hiszen nem dönthető el teljes bizonyossággal, hogy ki a beszélő, és ki a címzett –, két alapvető fontosságú kérdést azért megválaszolhatunk: egyrészt azt, hogy miből fakad az élet megváltoztatásának az egyén akaratánál, illetve belátásánál erősebb kényszere, másrészt azt, hogy mit is jelent itt tulajdonképpen az élet megváltoztatása. A két említett kérdés megválaszolása mindazonáltal sokkal nehezebb lenne pusztán a fordítás alapján, és nem csupán az eredeti és a fordítás záró mondatának imént már említett perdöntő különbsége miatt, hanem azért is, mert Tóth Árpád egy helyütt, a vers közepe táján megint csak ’poétikusan felülfogalmazza’ Rilkrét.

Az eredeti költemény 2. versszakának 1. és 2. sorában áll a „Sonst könnte nicht der Bug / der Brust dich blenden” (nyersfordításban: „Máskülönben nem vakíthatna meg téged a mellkas íve”) mondat, amelynek központi jelentőségét a kettős megjelöltség is alátámasztja: egyrészt az alliteráció (*Bug, Brust, blenden*), másrészt a feltűnően tiszta belső rím („blenden”, majd a 3. sorban, pontosan négy jambussal később: „Lenden”). Ezúttal sajnos az értelmezhetőség rovására megy tehát az, hogy Tóth Árpád fordítása – bizonyára a mondat központi jelentőségét érzékeltetni akarván –, amint már említettem, ’poétikusan felülfogalmazza’ az eredetit: „Különben nem hintene / melle káprázatot”. Tóth Árpád megoldásának legfőbb hiányossága nevezetesen az, hogy nem tartalmazza az eredeti legfontosabb szavát, a „blenden”-t („megvakít”). Éppen a magyar fordítás eltúlzott ’költőiségéből’

fakadó pontatlanság győzött meg ugyanis arról, hogy a „blenden” („megvakít”) a Rilke-vers egyik kulcsszava, amely nemcsak hogy nem hiányozhat az adott szöveghelyen, hanem ráadásul mindenképpen szó szerint értendő, mégpedig a következő okokból:

Rilke Apolló-szonettje nem egyszerűen egy ’tárgy’ (’Ding’) leírása, hanem sokkal inkább egy különös interakcióé, amely a műlkotás (’Kunst-Ding’) és szemlélője, vagyis a befogadó között zajlik. Ez az interakció a szobrok esetében megszokott módon kezdődik: a befogadó szemügyre veszi a – például egy múzeumban – kiállított műalkotást, vagyis a látásérzékét felhasználva (érzéki) kapcsolatot létesít vele.⁴ Csakhogy a szöveg előrehaladtával a tekintet megszokott, ’normális’ iránya 180 fokkal megfordul: a megfigyelés eredeti tárgya, a torzó megfigyeltből megfigyelővé válik, a megfigyelő, vagyis a befogadó pedig egyre inkább a megfigyelt helyzetébe szorul. Ezt a folyamatot zárja le félreérthetetlenül a vers vége felé a „denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht”⁵ (nyersfordításban: „mert nincs olyan helye, / amely nem lát téged”) mondat: meglepő állítás ez, már csak azért is, mert már a vers első mondatából („Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt” – „Nem ismerhettük hallatlan fejét”) kiderült, hogy a szobor feje hiányzik, szeme tehát nincs. A tekintet ’normális’, megszokott iránya ellenkezőjére fordításának folyamatában pedig úgyszólván a felfüggesztési pont szerepét játssza a 2. versszak említett mondata, amely a szó szoros értelmében kioltja a szemlélő tekintetét: „Sonst könnte nicht der Bug / der Brust dich blenden.”

Ettől fogva tehát a szemlélő védtelenül ki van szolgáltatva a torzó fürkésző tekintetének, márpedig ez kétségkívül a szó szoros értelmében vett kiszolgáltatottságot, vagyis alárendeltségi viszonyt jelent: a torzó, a műalkotás (’Kunst-Ding’), amely az interakció kezdetén maga tűnt még védtelenül kiszolgáltatottnak, felülkerekedik szemlélőjén, és hatalmába keríti azt, aki úgy hitte, hogy fölérendelt, védett, hatalmi pozícióból létesíthet vele olyan kapcsolatot, amely bármikor megszakítható – például úgy, hogy a szemlélő egyszerűen továbbsétál –, és amelynek ilyenformán hosszabb távú, megrendítő következménye, hatása nincs. Ezt a viszonyt változtatja meg gyökeresen a tekintet irányának ellenkezőjére fordítása: a torzónak, a műalkotásnak (’Kunst-Ding’) a szemlélőn való felülkerekedéséből fakad tehát az az erő, amely elkerülhetetlen szükségszerűség gyanánt életének megváltoztatására kényszeríti a befogadót.

⁴ Pontosan ez a vers keletkezéstörténetének alaphelyzete is: Rilkét egy a Louvre-ban kiállított görög torzó ihlette a vers megírására. Az a tény, hogy a szobor valójában nem a görög ókor „archaikus” korszakából származik, csak annál jobban felértékeli a már a címbe is hangsúlyos mozzanatot. Vö. például RILKE 1996, 957skk. (Kommentár.)

⁵ Érdemes itt is felfigyelni arra, hogy a mellékmondat összesen négy szóból áll, és nemcsak hogy mind a négy szó egy szótagos, de mindegyik tartalmazza az ’i’ magánhangót is: mondhatni szirénaként, szagatatottan sípoló mondat ez.

De miből meríti vajon az erőt maga a műalkotás ahhoz, hogy felülkerekedjen szemlélőjén? Nyilvánvalóan a szó szoros értelmében vett eredetiségéből, eredetközelségéből, „archaikus” életerejéből. Rilke leírásában ugyanis – paradox módon – éppenséggel organikusnak bizonyul ez a „torzult és suta kő” („Stein”, „entstellt und kurz”), vagyis a műalkotás: „denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht” – minden egyes rész, még a legapróbb töredék is magában rejti csíráként az egészet, és bármikor képes betölteni annak funkcióját, úgyhogy a szobor látszólag sérült, eltorzult alakja ellenére semmi nem mehet veszendőbe ebből az egészből mindaddig, amíg el nem vész legutolsó, akár töredékes darabkája is. Nyilvánvalóan az ’organikus’ műalkotás klasszikus ideáljának mintapéldája a költeményben leírt torzó, ezért képes a szemlélőre, a befogadóra irányítani fürkésző tekintetét még akkor is, amikor nincsen már szeme. Ebben az ősz-eredeti, archaikus, organikus életerőben – amely, Nietzschevel szólva, egyszerre apollóni és dionüszoszi erő⁶ – rejlik Rilke Apolló-szonettje szerint a példaszerű műalkotás voltaképpeni titka és roppant hatalma, és ez az oka annak, hogy a torzó végső soron összemérhetetlenül hatalmasabbnak bizonyul szemlélőjénél. Valójában a (modern) befogadó tehát az, aki – legalábbis az állítólagos torzó organikus (archaikus) teljességével összevetve – végül is torzónak bizonyul.

Így nyilvánítja meg tehát erejét a példaszerű műalkotás, és nemcsak az archaikus torzó, hanem Rilke verse is, amely maga is műalkotás, miközben egy másik műalkotás leírása, mégpedig egy olyané, amely a művészet istenét ábrázolja: egy immár elveszettnek hitt, nála összemérhetetlenül hatalmasabb teljesség lehetőségével szembesíti a befogadót, vagyis a szemlélőt, illetve az olvasót, mi több: miközben megvakítja, az esztétikai tapasztalatból eredő hatalmánál fogva egyszersem életének megváltoztatására kényszeríti. Az élet megváltoztatása pedig ebben az összefüggésben csakis azt jelentheti, hogy a befogadónak, aki megrendítő hatásáról mit sem sejtve óvatlanul érzéki kapcsolatot létesített a műalkotással, most már önmagában kell felkutatnia a műalkotás révén megtapasztalt organikus teljesség lehetőségét.

Teljes joggal mondhatjuk tehát, hogy új élet nemzése ez: nem véletlenül áll pontosan a Rilke-vers középpontjában, amelyet a „Mitte” („közép”) szó jelöl, a „Zeugung”, vagyis a nemzés – Tóth Árpád bravúros megoldását idézve „A nemző közép”.

⁶ Apolló, a fényisten, a művészisten, a gyógyító isten szerepe teljesen nyilvánvaló a versben. A 3. versszak utolsó sorát pedig bizvást olvashatjuk a testvéristenre, Dionüszoszra vonatkozó utalásként: „und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle” – „Nem villogna, mint tigris bőre, nyersen”.

Bibliográfia

- NEMES NAGY Ágnes (1989a), Fordítani, in uő, *Szó és szótlanság*, Budapest, Magvető, 92–96.
- NEMES NAGY Ágnes (1989b), Csatavesztések, in uő, *Szó és szótlanság*, Budapest, Magvető, 102–106.
- NEMES NAGY Ágnes (1989c), Rilke-almafa, in uő, *Szó és szótlanság*, Budapest, Magvető, 373–401.
- RILKE, Rainer Maria (1996), Archaischer Torso Apollos, in uő – Manfred ENGEL – Ulrich FÜLLEBORN (Hg.), *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Bd. 1, *Gedichte 1895–1910*, Frankfurt am Main-Leipzig, Insel.
- SZABÓ Lőrinc (online), *Tóth Árpád, a versfordító*, <http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/SZABOL/szabol00001a/szabol00081/szabol00081.html> (2019. 01. 28.)
- TÓTH Árpád (1964), Archaikus Apolló-torzó, in uő – KARDOS László (szerk.), *Összes művei*. 2. kötet, *Műfordítások*, Budapest, Akadémiai.